

## A dispersão da lírica em Chico Alvim: máscaras, narrativa e memória

Waldyr Imbroisi

Submetido em 20 de novembro de 2012.

Aceito para publicação em 21 de janeiro de 2013.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. p. 67-86.

---

### POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

---

### POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quarta-feira, 27 de março de 2013

23:59:59

## A DISPERSÃO DA LÍRICA EM CHICO ALVIM: MÁSCARAS, NARRATIVA E MEMÓRIA

Waldyr Imbroisi\*

**RESUMO:** *O presente trabalho visa a analisar a produção poética mais recente de Chico Alvim sob a ótica da dispersão da identidade e do eu lírico. Buscamos analisar as definições tradicionais da poesia lírica e, alicerçados por reflexões acerca da poesia moderna e contemporânea, perceber como a obra do poeta mineiro configura-se em um movimento de dispersão do eu lírico coerente, processada pelo esgarçamento das fronteiras entre poesia e prosa, pela concepção assumida da memória enquanto construção e pela própria fragmentação e descentramento das identidades.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Chico Alvim; sujeito lírico; identidade.*

### 1. INTRODUÇÃO

A poesia dita *lírica*, desde suas primeiras composições até os dias de hoje, passou por muitas modificações e muitas elaborações teóricas foram construídas sobre a ideia de lirismo. Inicialmente, sua definição estava vinculada à ideia de música: o vocábulo *lírica* derivou-se do grego *lyrikós*, “que nomeia um instrumento musical primitivo, com quatro cordas, pertencente à antiguidade grega” (ALEXANDRE; GUIMARÃES, 2009, p. 1).

O lirismo é entendido ao longo de muito tempo como o expressar dos sentimentos individuais do eu lírico, e a revelação, através do discurso poético, do que haveria de mais profundo na alma do poeta; tal concepção está necessariamente vinculada à ideia de que há um ser unificado e coerente por trás do discurso poético, que se compromete, de alguma maneira, a dizer a verdade sobre o próprio sentimento e a própria percepção de mundo, funcionando, assim, como uma identidade que deixa entrever um sentimento universal.

Para analisar a poesia contemporânea, entretanto, tais conceitos demonstram-se muito estreitos. É perceptível que as formas do fazer poético foram se modificando, e o discurso sobre a poesia lírica foi também ganhando sofisticação, influenciando, mais ou menos diretamente, as elaborações do próprio objeto poético. Neste trabalho, buscaremos analisar certas facetas da poesia de Chico Alvim, demonstrando como sua obra dialoga com algumas definições de poesia lírica; buscamos entrever, na obra do poeta mineiro, uma dispersão da lírica, conforme compreendida tradicionalmente, que se constrói pelo afastamento da voz intimista do poeta, pela pluralidade de vozes do discurso poético e pela aceitação da memória como discurso pulverizado, de certa maneira inacessível. Tal empreendimento visa não a dar respostas, mas a abrir

---

\* Mestrando pelo PPG – Estudos Literários da UFJF. Participou de pesquisas nas áreas de Bilinguismo, Literatura em português e Literatura brasileira. Desenvolve no mestrado a pesquisa *Mulheres que sabem demais: o phármakon das feiticeiras brasileiras no entresséculos*, sob orientação da prof. Silvana Liliana Carrizo.

possibilidades e caminhos na tentativa de deslindar qual é o sujeito que elabora os poemas estudados.

## 2. O SUJEITO CONTEMPORÂNEO: RUPTURAS E INCOMPLETUDES

*O Eu já não é senhor em sua própria casa*  
Schoppenhauer

Para discutir uma poética que, à primeira vista, é uma poética do indivíduo, é preciso que se defina, a princípio, de que indivíduo estamos falando. A teorização sobre a poesia dos séculos anteriores à chamada poesia moderna – inaugurada no século XIX – partia de uma concepção de sujeito fixo e coerente, alicerçada nos ideais iluministas:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior... (HALL, 2007, p.10).

Stuart Hall busca analisar, a partir de um desenrolar histórico do conceito de identidade, como se constroem as identidades dos sujeitos na pós-modernidade. Sua tese, que é defendida ao longo de *Identidade Cultural na Pós-modernidade*, é de que “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2007, p. 8). Para o autor, as mudanças que ocorreram nas formas de comunicação, de trabalho e de pensamento desde a idade moderna até os dias atuais vêm alterando as formas como nós enxergamos nós mesmos e nossos semelhantes, na medida em que concepções de gênero, etnia, classe social e sexualidade têm se tornado cada vez mais amplas e fluidas. As múltiplas categorias (cujas fronteiras são facilmente cruzadas) em que nos vemos inseridos na contemporaneidade abalam a ideia de que somos sujeitos integrados e estáveis, pertencentes a um grupo específico e reduzido (HALL, 2007, p. 9).

Esse “descentramento” da identidade do indivíduo – seja de um lugar no contexto social e cultural em que vive, seja de si mesmo – constitui uma “crise de identidade”, “parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2007, p. 7).

Assim, se o sujeito iluminista era soberano de si e capaz de configurar-se como entidade estável e autossuficiente, uma concepção posterior, surgida no seio da sociologia, contestava a autonomia do indivíduo, considerando que o mesmo “era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2007, p. 11). A identidade não poderia ser mais vista como estrutura monolítica e fechada em si mesma, mas era formada na interação entre o “eu” e a sociedade. A ideia do indivíduo “único” começa a sofrer golpes.

A descentração do sujeito passa por um processo histórico que compreende o surgimento e a ascensão de novas formas de pensar. Para Hall, uma importante descentração ocorre quando da formalização do pensamento marxista. Considerando

que os homens não poderiam ser os “autores” ou agentes da história, podendo agir apenas com base nas condições históricas e sociais vigentes, a capacidade do sujeito de compor seu próprio caminho fica abalada (HALL, 2007, p. 34-35).

Outro grave descentramento é originário da teoria freudiana; ora, se o homem possui um inconsciente, que não pode ser completamente controlado, mas que, por sua vez, delimita e impulsiona certas ações sem nosso consentimento consciente, a soberania do sujeito individual diante de sua própria vontade e seus próprios atos cai por terra inexoravelmente (HALL, 2007, p. 36-37).

Ferdinand de Saussure, pensador que constrói o estruturalismo, é quem engendra mais um dos descentramentos sofridos pelo homem moderno: estamos submetidos a um sistema linguístico específico, e, dentro dele, não somos jamais completamente autores das afirmações que fazemos, pois “nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significação de nossa cultura” (HALL, 2007, p. 40). Essa delimitação linguística desfere um novo golpe à ideia de sujeito soberano e unificado, colocando-nos submetidos a um sistema que guarda, em potência, tudo o que pode ser dito, e que compartilhamos com todos aqueles que falam a mesma língua que nós.

Foucault processa um descentramento da identidade, já em um momento posterior, ao analisar a “genealogia do sujeito moderno”: o pensador francês destaca a existência de um “poder disciplinar”, que não é explícito, mas é opressor, preocupando-se, “em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância e o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo” (HALL, 2007, p. 42). A submissão a esse poder, que sempre existiu, torna-se explícita com a obra de Foucault, mais uma vez demonstrando que a crença em uma identidade livre e abertamente ativa é falaciosa.

Hall aponta como o último dos descentramentos o surgimento do feminismo e dos novos movimentos sociais. “Eles refletiam [esses movimentos] o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais” (HALL, 2007, p. 44). Os movimentos apelavam para parcelas muito específicas que compartilhavam identidade entre si (como, por exemplo, “mulheres negras”, ou “homossexuais do sexo masculino”), contribuindo, assim, para uma pulverização de categorias identitárias e para a possibilidade de se adequar a uma vasta quantidade delas.

Vale a pena, ainda, acrescentar um outro descentramento levado a cabo, inicialmente, pelas obras de Friedrich Nietzsche e posteriormente elaborada pelos pensadores da História: o pensador alemão considera que não se pode ter acesso aos fatos históricos do passado, pois “fatos é o que não há, e sim apenas interpretações” (NIETZSCHE, 2002, p. 164). O passado, o presente, os documentos e quaisquer outras instâncias que dariam acesso ao conhecimento não demonstram, na realidade, nenhum fato ou verdade absoluta: “Não podemos constatar nenhum fato ‘em si’. Talvez seja um absurdo querer algo assim” (NIETZSCHE, 2002, p. 164). Dessa forma, as concepções históricas em que o sujeito identitário se apoia para dar sentido e coerência são, também, lançados à terra, e a própria elaboração de uma narrativa pessoal, calcada na memória, perde o caráter de discurso de verdade, na medida em que retomamos o passado inevitavelmente interpretando-o e reconstruindo-o (NIETZSCHE, 2002, p. 159).

Assim, no contexto da pós-modernidade, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2007, p. 13); pelo contrário, as sociedades da modernidade

tardia organizam-se pela diferença: as distinções e antagonismos “produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, 2007, p. 17), de modo que o indivíduo não pode mais ser considerado um sujeito monolítico e soberano, mas um sujeito que se territorializa em determinadas identidades diante de alguns acontecimentos, territorializando-se em outras em contextos distintos (HAESBAERT, 2004).

Nesse sentido, acompanha-se na contemporaneidade o emergir de um sujeito moderno descentrado, fragmentado, desprovido de um suposto poder soberano de decisão e ação, que assume diferentes identidades em diferentes contextos, muitas vezes contraditórias e inconciliáveis; as categorias que anteriormente davam uma base “estável” para a construção da identidade estão se tornando fluidas e descentradas: nacionalidade, sexo, gênero, etnia, classe, passado, entre outros.

A poesia foi, também, aos poucos problematizando a questão do sujeito centrado, substituindo-a por uma ideia de identidade descontínua; autores como Corbière, Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud desenvolveram obras poéticas e críticas que buscavam dar conta dessa discussão; Valéry demonstra aguda percepção das instâncias que definem, modificam e constroem o sujeito, impossibilitando-o de construir-se por si só: “em nossos desejos, nossos pesares, nossas buscas, em nossas emoções e paixões, e até nos esforços que fazemos para nos conhecer, somos *o brinquedo de coisas ausentes* – que nem sequer precisam existir a fim de agir sobre nós” (*apud* HAMBURGER, s/d, p. 85, grifos nossos). Nessas *coisas ausentes* podem-se incluir a cultura, a nossa concepção e narrativa histórica, nossa forma de nos relacionarmos com a nossa ideia de nação, as pequenas forças invisíveis e coercitivas da língua e das instituições sociais: todas elas fazem parte da construção de uma identidade que não depende apenas de nós. Além da agudeza do escritor francês,

[...] não foram só os poetas que se bateram incessantemente com essa questão da identidade descontínua. As observações de Valéry sobre ela ocorrem em seu ensaio mais substancial sobre sociedade e política. Nietzsche, a exemplo de Schopenhauer, pensava de um modo radical sobre “o princípio da individuação”, e Bergson relacionava a consciência ao tempo. A nova psicologia profunda fazia as mesmas perguntas e sugeria respostas muito destrutivas para os pontos de vista convencionais. A alienação de um tipo diferente era um conceito-chave na filosofia marxista. Os romancistas, também, exploravam o fluxo de consciência, e romperam com as estruturas narrativas tradicionais, baseadas nas velhas unidades de personagem, ação e tempo [...] (HAMBURGER, s/d, p. 85x).

A partir da próxima seção, buscaremos enfocar como a poesia e a crítica literária, especificamente, acompanharam esse processo de descentração do sujeito individual, vinculando esse descentramento diretamente ao sujeito lírico e à suposta expressão dos sentimentos e do “eu” individual da poesia lírica.

### 3. QUANDO O EU NÃO SE SUSTENTA: EU POÉTICO COMO DISCURSO

*Multidão, solidão*  
Baudelaire

A Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e as expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada (HALL, 2007, p. 26); todos esses eventos históricos foram essenciais para que se pudesse chegar a uma ideia de sujeito indivisível, plenamente responsável por suas ações e pensamentos e com uma unidade individual coerente.

No século XIX, a concepção romântica de arte e de crítica literária considerava a possibilidade de expressão do sujeito individual através da poesia; ler a poesia era enxergar o que havia de mais profundo da vida e do sentimento do eu lírico. Nesse sentido, Hegel busca traçar uma definição do que fosse *poesia lírica* na sua obra *Cursos de Estética*. O autor afirma, de forma categórica, que “É o *sujeito* que se expressa na lírica” (HEGEL, 2004, p. 159). Essa afirmação de que um sujeito específico, o poeta, se expressa através do poema, sedimentou-se como discurso para definir o autor no contexto do idealismo alemão; continuou presente na teoria estética do século XIX; e ainda faz parte do nosso senso comum.

Michael Hamburger afirma que, à época do romantismo, era comum que o “eu empírico” – ou seja, o poeta – fosse confundido com o sujeito da enunciação do poema (HAMBURGER, s/d, p. 86), na esteira de considerar a poesia como expressão de um indivíduo. Dominique Combe desenvolve o fato de que a questão da teorização do eu lírico, em suas origens, parece estar necessariamente vinculada à questão da autobiografia, por conta da associação feita entre o autor responsável pela enunciação e o locutor do poema (2010, p. 120). De fato, Hegel é explícito ao afirmar que “O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia” (HEGEL, 2004, p. 173). Sem dúvida, tais apontamentos só são possíveis a partir de uma concepção de sujeito centrada e fixa.

A poesia era também encarada como uma forma de se acessar um sentimento “universal”: a ideia de um universalismo de sentimentos conjugava-se com o culto da individualidade na medida em que era exatamente a partir da individualidade pessoal que o sujeito deixava enxergar um sentimento que seria de todos os homens: “A intuição e o sentimento dos poemas podem ser próprios do poeta, mas devem conter um caráter universal” (HEGEL, 2004, p. 156). Ora, para o teórico supor que um sentimento intimamente pessoal, conjugado ao universal, pudesse se expor na lírica, para julgar que “o poeta se deixa ouvir a *si mesmo*” (HEGEL, 2004, p. 174) e expressa algo de inteiramente pessoal, é forçoso admitir uma unidade indestrutível desse “eu”, um pacto de verdade absoluta na composição da poesia e uma coerência que permitirá, em qualquer situação, conjugar o eu empírico – autor – ao eu poético discursivo que é engendrado no ato da escritura.

A partir dos sucessivos descentramentos e das contestações da identidade fixa descritos na primeira seção, começa a cair por terra a possibilidade de um “eu” coerente

se mostrar através da poesia; sua identidade e sua individualidade passam a ser compreendidos como elaborações ficcionais, que, de alguma forma coerentes em si, não precisam estar de forma nenhuma vinculados ao eu empírico que constrói o discurso da poesia. A partir da poesia moderna, vai-se deixando de lado o “eu empírico” e valorizando o “eu” da poesia propriamente, efeito que começa a ser levado a cabo por Baudelaire e é completado por Mallarmé (HAMBURGER, s/d, p. 63).

O sujeito da enunciação da poesia, associado a esse novo processo de lidar com o eu empírico e com as gradativas mudanças na forma de se encarar a identidade fragmentada, é considerado como uma criação discursiva do poeta a partir da poesia moderna: “Daquele momento em diante, o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar” (HAMBURGER, s/d, p. 74). Isso permite que Keats considere o poeta um ser “camaleônico” e “a mais antipoética das criaturas da existência, porque *não tem Identidade* – ele está o tempo todo esperando e ocupando algum outro corpo” (apud HAMBURGER, s/d, p. 68, grifos nossos). Depois das elaborações teóricas que desterritorializam o sujeito de seu “eu” central, vale talvez perguntar se o caráter “camaleônico” não se aplica a todos nós.

Ainda nesse sentido, Hamburger afirma ainda que o “eu” sobre o qual se escreve não passa de “uma multiplicidade de alternativas, possibilidades e potencialidades” (s/d, p. 73), construídas pelo discurso; se se considerava anteriormente que a poesia lírica dependia da unidade da experiência interior, agora é impossível afirmar a existência de tal unidade; o paulatino uso de “máscaras” pelos poetas modernos é um sintoma de uma percepção dessa impossibilidade e de um afastamento consciente entre o eu empírico e o eu lírico. Ora, se o “eu” que se expressa no poema não é nada além de uma convenção, é possível que se construam “eus” distintos na enunciação de poemas distintos, estando mais ou menos vinculados a um eu empírico que é, por sua vez, fluido e inapreensível.

A elaboração de Fernando Pessoa é, sem dúvidas, um caso específico e muito rico dessa multiplicidade de personalidades que gravitam em torno de um eu empírico comum. Com uma argúcia que deslinda toda a problemática da indivisibilidade do sujeito, Pessoa constrói discursos poéticos e biográficos que dispõe aos seus heterônimos, dando-lhes uma coerência interna e cunhando, ainda, uma relação entre eles. Paulo Henriques Britto considera sua poética o prenúncio mais evidente, na poesia de língua portuguesa, da crise do sujeito individual (BRITTO, 2000, p. 126).

É ainda Valéry que diz: “se cada outro homem não fosse capaz de viver um sem-número de outras vidas além da sua, ele não seria capaz de viver sua própria vida” (HAMBURGER, s/d, p.99). É, de certa maneira, um “dom da empatia” que permite que o poeta ocupe outros corpos e fale através deles, construindo discursos coerentes não com o eu empírico, mas com as próprias *personas* líricas (HAMBURGER, s/d, p. 103). Tal modo de pensar leva Michel Collot, referindo-se à poesia moderna, a considerar a característica na lírica moderna o próprio *sair de si*, o buscar algo do exterior e do outro para a composição da poesia; afinal, “A verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com a alteridade?” (COLLOT, 2004, p. 166).

As obras dos autores citados e a busca de outras formas de fazer poético respondem a um inchaço da poesia lírica, que se processou principalmente no romantismo e na modernidade; para Alfonso Berardinelli, “Na modernidade, as fronteiras da poesia se restringiram notavelmente, talvez como nunca antes, até o ponto de coincidir com o território da lírica” (BERARDINELLI, s/d, p. 175). Harold Bloom

pontua, avaliando a “angústia da influência” causada pela poesia de um precursor a um novo autor forte, que a “angústia da influência é mais forte onde a poesia é mais lírica, mais subjetiva e deriva diretamente da personalidade” (BLOOM, 2002, p. 110). Ducasse, escritor do século XIX, afirmou que “a poesia pessoal já marcou sua época de malabarismos e acrobacias contingentes”, sendo tempo de voltar ao “fio indestrutível da poesia impessoal” (*apud* COMBE, 2010, p. 117). Na literatura brasileira, o lirismo do romantismo, recorrente no simbolismo e na melhor parte do nosso parnasianismo se esgota, abrindo caminho para novas possibilidades de criação de poesias que fujam à forma lírica de expressão da subjetividade; somada a todos os descentramentos da identidade ocorridos com as teorias e pensamentos dos séculos XIX e XX, a poesia contemporânea se vê impelida a uma construção distinta pela impossibilidade de depositar certeza na coerência e interioridade de um sujeito, de compor um discurso histórico ou memorialístico confiável em termos de verdade e até mesmo porque as formas de subjetividade líricas já se encontram em desgaste. Uma espécie de dispersão do que se considerava “lírica” se processa aos poucos.

Inserem-se nesse contexto uma série de novos autores que buscam alternativas na construção de sua poética, e um deles, a que nos deteremos em análise, é o poeta mineiro Chico Alvim. Nas seções seguintes, buscaremos delinear como sua poética afasta-se do lirismo na medida em que: a) tem uma multiplicidade de eus poéticos, variando amplamente dentro de um contexto definido; b) tende para os gêneros da prosa e do drama, com a inserção de diálogos em alguns poemas e aproximando-se fortemente do *miniconto* e textos curtos; e c) na pulverização do discurso que compõe, de certa forma, uma história, acedendo ao imperativo de considerá-la incompleta e parcial e levando-a diante do leitor exatamente dessa forma.

#### 4. AS MUITAS VOZES EM CHICO ALVIM: PERSONALIDADES MÚLTIPLAS

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta*  
Oswald de Andrade

Chico Alvim é um poeta mineiro, nascido em Araxá, que tem uma produção relativamente ampla, tendo sua primeira obra, *Sol dos Cegos*, publicada em 1968, e sua última obra até o momento, publicada em 2011, nomeada *O metro nenhum*. Depois da publicação de *Lago*, *Montanha*, notam-se longos espaços silenciosos entre as outras obras, de sete, onze ou doze anos. A poesia de Chico Alvim das três obras finais é um tanto distinta da que encontramos nos primeiros volumes, e é neste recorte que iremos nos deter para análise.

Nas últimas publicações de Chico Alvim, encontramos ao logo dos poemas uma multiplicidade de vozes anônimas que vão desde crianças em conversa com os pais até diálogos de pequenos comerciantes. Sua poesia consiste, na sua maior parte, de poemas curtos, flashes da vida cotidiana, esmerando-se na composição de uma “poesia de extração da fala” (CAMENITZKI, 2005, p. 12). De fato, tornou-se comum entre os críticos a referência ao ensaio incompleto de Cacaso<sup>1</sup> para definir a poesia de Chico Alvim: sua atitude básica seria *ceder a vez*, *ceder a voz*, recolhendo e observando o que

---

<sup>1</sup> CACASO, *O poeta dos outros*. In: HOLLANDA, 1981, p. 3



vem de fora e compondo sua poesia de falas diversas, anônimas, a partir das quais muito se pressupõe e se adivinha. Observemos, como exemplo, o poema “Velho”:

VELHO  
Tou suado  
Que diabo será isso?  
Pernas bambas demais  
Que fraqueza (ALVIM, 2004, p. 101)

O curto poema apresenta um eu lírico de idade avançada, cuja situação atual, marcada pelas dificuldades inerentes à senilidade, é pressuposta através de suas falas e do título. A velhice e suas limitações, tema caro a Alvim (vide, como exemplo, “Bisavô” de *O Corpo Fora*, “E agora” de *Elefante* e “Velhos” e “Churrasco”, de *O Metro Nenhum*), aparece como situação pela qual passa o locutor do poema, e a fraqueza, as pernas bambas, o suor parecem a ele como que uma surpresa – “Que diabos será isso?”, indicando, talvez, uma senectude que se aproxima de sua concretização, e não uma velhice de longa data.

Um poema em que uma voz de uma senhora idosa é ouvida está presente em *O Metro Nenhum*, como parte da seção de poemas “Depressinha”:

VOVÓ  
Pensa que o mundo é perto?  
Caminha até lá (ALVIM, 2011, p. 46)

Dessa vez, a velha senhora que fala não compartilha da dor e das incapacidades do homem evocado em “Velho”; aqui o foco está na sabedoria de uma avó, diante de um jovem ou um menino, cuja presença fica pressuposta como interlocutora do eu lírico. De fato, é uma pequena máxima que caracteriza o modo de ensinar dos mais velhos. Invertendo o polo da idade, o poema seguinte, de *O Corpo Fora*, apresenta como eu lírico uma criança:

MÃE MORTA  
Tia batiza a gente  
que a gente  
quer se jogar debaixo do trem (ALVIM, 2004, p. 92)

Em “Mãe morta”, um grupo de crianças – o que se sabe pelo uso da expressão informal “a gente” – aproxima-se de uma mulher, que não necessariamente é tia de sangue deles, e pede-lhes batismo, ou seja, proteção; a tendência dos meninos de chamarem os mais velhos de “tio” e “tia” e o desamparo, mesmo o desespero da infância diante da morte da genitora, estão presentes de forma marcante nesse curto poema, em que a necessidade de amparo é tão grande que a opção que lhes resta é “se jogar debaixo do trem”.

Mas, se nos poemas que lemos até agora (em especial neste último) é possível pressupor que o eu lírico é uma *persona* de condições sociais média ou baixa, há poemas em que homens ricos e donos de fazendas aparecem como falantes, como podemos perceber no poema abaixo:

ORTODOXIA

Chego a entender o  
Stalin  
Para fazer a reforma agrária  
teve que matar  
10 milhões de camponeses  
Tratamento, que tratamento?  
Desculpe o racismo mas  
terapia de crioulo é trabalho (ALVIM, 2004, p. 121)

Pela voz de, possivelmente, um fazendeiro (que pode ser pressuposta pelos poemas que gravitam em torno deste e pelo ambiente evocado pela poesia como um todo), exprime-se uma visão conservadora e intolerante com relação ao trabalhador e mesmo ao afrodescendente. Não se passando necessariamente dentro do contexto de uma propriedade rural, *Ortodoxia* reflete a opinião parcial e elitista de quem se encontra em posição socialmente confortável. A menção a Stálin revela o caráter autoritário da opinião dos grandes fazendeiros e homens de posses, e a “compreensão”, por parte do locutor, da morte de dez milhões de homens por parte do ditador russo abre-lhe espaço para, por sua vez, desejar também a morte de trabalhadores rurais. Os cinco primeiros versos revelam um afastamento e mesmo animosidade pela parcela pobre do povo, em um tom que torna razoável mesmo matá-los para a melhoria das condições de vida.

Nos três últimos versos, o mesmo tom permanece em outro sentido; pressupõe-se, mais uma vez, a interferência de outro falante que não tem voz explícita no poema, mas que contesta a necessidade de tratamento de um “crioulo”. A resposta do locutor é breve e preconceituosa: “terapia de crioulo é trabalho”. Antes, porém, da resposta completa, ele ainda chega a pedir desculpas pelo ato de racismo que comete – o que não faz, evidentemente, com que se deixe de cometê-lo. À voz dos homens endinheirados que têm à sua disposição o trabalho dos outros se contrapõe a voz da trabalhadora que censura a juventude abastada:

OS NOVOS

Vocês nasceram donos  
Se esquecem  
que tem gente que lava o chão (ALVIM, 2004, p. 92)

O eu lírico desse poema é totalmente diverso do apresentado no poema anterior; aparece, aqui, uma valorização do trabalho raso e duro por parte de uma criada – ou, talvez, de um homem que reprima a juventude por não valorizar corretamente o serviço de limpeza. De qualquer forma, é uma opinião inconciliável com o texto de “Ortodoxia”, revelando, mais uma vez, *personas* distintas nos poemas.

Seria possível estendermo-nos ainda várias páginas em busca de personalidades distintas como locutoras dos poemas de Chico Alvim; entretanto, acreditamos que as análises anteriores são suficientes para demonstrar que o poeta mineiro produz uma poesia que se afiniza com a ideia de Valéry de que um poeta *ocupa o lugar do outro* (apud HAMBURGER, s/d, p. 68), ocupando corpos diversos e construindo uma identidade e um eu lírico diferente para cada enunciação ou cada poema. Desse modo, Chico Alvim recorre a uma série de “máscaras”, “para fazer do homem uma só multidão da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser”

(HAMBURGER, s/d, p. 107). Ao mesmo tempo em que encontra uma saída para o desgaste do lirismo pessoal e sentimentalista, esse “sair de si” e essa abertura à “alteridade do mundo” (COLLOT, 2004, p. 175-176), essa multiplicação de vozes, processa um panorama cuidadosamente pincelado e construído pelo autor, em que “ceder a voz” para personagens de camadas distintas da sociedade, de diversas idades e com diferentes ocupações constrói um mosaico e uma narrativa específica. Com relação a essas questões, nos deteremos nas seções seguintes.

## 5. FRONTEIRAS SE ESGARÇANDO: PROSA, POESIA, DRAMA

*Conto é tudo que eu chamo de conto*  
Mário de Andrade

Alfonso Berardinelli aponta algumas das estratégias que a poesia moderna utilizou para “forçar seus limites”; entre elas está a tentativa de recuperar dimensões da prosa ou mesmo da teatralidade (BERARDINELLI, s/d, p. 179). A divisão de Hegel das categorias de poesias, e mesmo entre poesia, era excessivamente rígida; e, se em algum momento da história da literatura elas foram capazes de dar conta da multiplicidade de textos escritos, na contemporaneidade elas deixam de valer como valores absolutos, funcionando apenas como categorias móveis que se interpenetram e se invadem mutuamente.

Para Hegel, a lírica fornece uma *intuição* e desperta a *subjetividade*, ao passo que a epopeia e o drama têm algo objetivo a descrever: “A esfera e a tarefa da poesia lírica são essencialmente determinadas na sua diferença em relação à poesia épica e dramática” (HEGEL, 2004, p. 156). Na opinião do autor, a poesia lírica pode ser construída a partir de algo objetivo, mas sua matéria principal não é a descrição de um acontecimento ou objeto, “e sim, inversamente, o modo de apreensão e o sentimento do sujeito, a disposição alegre ou plangente, animada ou oprimida, que ressoa através do todo” (HEGEL, 2004, p. 160).

Tal delimitação, confrontada com as obras da modernidade, como os *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, não se sustenta. Ao analisarmos determinados poemas de Chico Alvim, perceberemos como há uma tendência à narração e à descrição de um fato de forma curta e minimalista. Observemos, por exemplo, o poema “Brás Cubas”:

BRÁS CUBAS  
*Ai nhonhô*  
*Cala a boca besta* (ALVIM, 2004, p. 111)

O título faz uma menção direta à obra de Machado de Assis, cujo personagem principal chama-se Brás Cubas. O poema é uma retomada de uma das problemáticas do romance machadiano, demonstrando os maus tratos com o escravo e buscando, em uma síntese compacta, evocar o livro como um todo. Evidentemente, tal poema não pode ser totalmente compreendido sem o conhecimento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; além disso, o sentimento do eu poético não é, em absoluto, apreensível, de modo que há um caráter narrativo e sintético muito mais acentuado do que uma disposição lírica. O

leitor é chamado, por sua vez, à atividade interpretativa, à “criação dirigida” que é exigida para completar e decifrar o sentido do poema. O mesmo pode ser visto em “Casal”:

CASAL

No quarto ela arruma a mala

Na sala ele vê televisão (ALVIM, 2004, p.116)

Em nossa leitura, o poema acima demonstra aguda e belamente a ruptura de um casamento – interpretação encorajada pela leitura conjunta dos poemas “47 anos” e “Sua mulher”. O ambiente conservador construído cuidadosa e calmamente pela poesia de Alvim fica patente na aparente indiferença do homem com relação à saída da mulher; assumimos que “No quarto ela arruma a mala” é uma expressão que esconde muito mais do que diz, guardando a questão de uma briga, uma separação, e passando às tarefas logísticas que essa separação exige. Para continuar com nossa argumentação, permitam-nos, por um momento, comparar esse poema a um outro texto:

À venda: sapatos de bebê, nunca usados (HEMINGWAY)<sup>2</sup>

O notório conto de Hemingway foi construído com uma concisão brilhante; uma anedota conta que ele teria escrito o texto em uma aposta, desafiado a escrever um conto em seis palavras (o original em inglês, “For sale: baby shoes never used”, tem exatamente seis vocábulos), rabiscando, assim, o texto em um papel. Os presentes teriam comentado: “de fato, tem início, meio e fim”. Seja a anedota verdadeira ou totalmente falsa, nos chama a atenção para o que está além do texto, e não apenas o sentido de suas frases escritas no papel. Pressupõe-se, no conto, a gestação, a criança esperada e a tristeza e a decepção de um natimorto, que sequer chega a utilizar as roupas que lhe foram compradas e escolhidas com carinho pelos familiares antes de seu nascimento. A venda do sapato aponta ainda, se buscarmos ir além, para uma situação de penúria ou de sofrimento profundo, em que a renda dos sapatos é essencial ou em que a lembrança trazida à tona pelo sapatinho precisaria ser afastada pela família.

O próprio Hemingway desenvolve uma teoria de composição de ficção curta denominada “teoria do iceberg” ou “teoria da omissão”; o autor diz: “Você pode omitir qualquer coisa se você sabe que você a omitiu e se a parte omitida puder fortalecer a história e fazer as pessoas sentirem algo mais do que elas compreenderam”<sup>3</sup>. Essa omissão que mostra apenas a “ponta do iceberg” da história visa a dar espaço para o leitor criar sua própria interpretação global, sendo dirigido pelo texto.

Ora, acreditamos ser exatamente esse um dos procedimentos mais utilizados por Chico Alvim na composição de sua obra poética. A exposição de uma pequena parcela deixa entrever um vasto campo de acontecimentos e ações que se desenrolaram e se desenrolam, a fim de dar coerência ao escrito. Uma breve observação do texto de Hemingway e do poema “Casal” revelam que, afora a falta de um título no miniconto de Hemingway, não há diferenças estruturais relevantes entre ambos. Isso aproxima,

<sup>2</sup> Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Flash\\_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Flash_fiction). Acesso em: 22/06/2012.

<sup>3</sup> No original: “You could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood”. O texto transcrito foi retirado da Wikipedia, que aponta como fonte a obra *Hemingway: A Biography*, de Jeffrey Meyers.

inevitavelmente, a obra de Chico Alvim do conto e da narrativa. Uma pesquisa mais focada nesse objetivo poderia processar uma comparação entre os poemas de Chico Alvim nos quais essa tendência se manifesta mais claramente com os minicontos dos escritores brasileiros contemporâneos, gênero literário que ganhou recentemente uma coletânea organizada por Marcelino Freire. Entretanto, não buscaremos esse aprofundamento, limitando-nos a perceber a semelhança entre ambos os tipos de textos literários e percebendo o esgarçamento de fronteiras entre eles.

Autores como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Manoel Bandeira compuseram, por suas vezes, poemas em que essa tendência à prosa se acentuava (é curioso, mesmo, o nome de um poema de Bandeira: “Conto Cruel”); em Chico Alvim, além de estar mais evidente a questão da descrição e narração (adentrando na poesia “épica” hegeliana, que descreve ações), é possível percebermos a presença de mais de uma voz em um mesmo poema em diálogo (aproximando-se, por sua vez, da definição de poesia “dramática” de Hegel). Analisemos o poema a seguir:

O SERVO DA GLEBA  
Como vai, Galdino  
Ah, dona Antônia  
como um cisco diante da vassoura  
Pra onde me tocam  
eu vou  
Cachaceiro  
Foi ele quem ensinou  
teu irmão a beber (ALVIM, 2004, p. 33).

Temos a presença de duas vozes que se comunicam, e, ainda, de um interlocutor pressuposto que escuta a última fala de dona Antônia. Embora não haja marcação explícita com travessões ou aspas, é muito claro, pela leitura do texto, que dona Antônia cumprimenta Galdino no primeiro verso. A resposta deste segue do segundo ao quinto verso, delineando um personagem andarilho ou mesmo vagabundo; finalmente, os três versos finais são novamente falas de Antônia, referindo-se a Galdino como “cachaceiro”; uma terceira pessoa, cujo irmão teria “aprendido a beber” com Galdino, é pressuposta na conversa posterior da mulher. Ora, além de ficar implícito um retrato da pequena hipocrisia – que cumprimenta os outros e critica-os pelas costas – está desenhada uma situação de um homem que passa por duas pessoas com quem conversa brevemente; ao ir-se embora, a conversa continua.

A formação de imagens a partir de um texto sintético, que já comentamos anteriormente, está aliada a uma interpolação de vozes dentro da poesia; se o sujeito lírico expressa a si mesmo no poema, quem é o sujeito lírico de “O servo da Gleba”? Para refletir melhor sobre esses pontos, basearemos-nos em Eliot, que, avançando na definição de lírica, épica e drama, reconfigura as posições demarcadas por Hegel em seu ensaio “As três vozes da poesia”. Ele analisa a poesia não a partir de gêneros fechados, mas a partir das vozes que se pode ouvir dentro de determinado poema. Segundo o autor,

A primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém. A segunda voz é a do poeta ao dirigir-se a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quando está dizendo não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma

personagem imaginária que se dirige a uma personagem imaginária (ELIOT, 1991, p. 122)

Não é difícil perceber a identificação feita entre a primeira voz, de quem fala consigo mesmo, e a poesia lírica; a voz que narra, dirigindo-se a uma plateia, e a épica; e a voz que se fala dentro dos limites de uma personagem imaginária, e o drama. Tal elaboração teórica é mais flexível, e nos permite buscar a voz lírica, dramática ou épica em qualquer poema. O autor ainda adiciona que as vozes são comumente audíveis em conjunto, de modo que a poesia dramática associa as três vozes (ELIOT, 1991, p. 136).

É muito evidente que, na leitura de “O servo da gleba”, não temos um eu lírico que fala consigo mesmo; em todos os poemas analisados na seção “As muitas vozes em Chico Alvim: personalidades múltiplas” tampouco podemos percebê-lo, pois o eu empírico do autor está mais ou menos distante de todos os falantes dos poemas – crianças, velhos, trabalhadores braçais e ricos fazendeiros, entre outros. Ora, pela ótica da teoria de Eliot, é possível considerar que os poemas da seção supracitada possuem prevalência da segunda voz, ou seja, da voz em que o poeta “passa a usar o traje e a máscara, seja de uma personagem histórica, seja de outra que não pertença à ficção” (ELIOT, 1991, p. 130). O que Chico Alvim faz é dar a voz a personagens típicos, que se alternam na composição de um mosaico coerente em si.

No poema que estamos a analisar, entretanto, temos prevalência da terceira voz, a voz em que os personagens dialogam entre si. Sendo essencialmente uma ação que se desenrola diante do leitor, vincula-se à definição dada por Eliot dessa voz poética (ELIOT, 1991, p. 132). Outros poemas seguem o mesmo padrão, conforme podemos observar:

SEU IMPRESTÁVEL

- Mando Amanhã

- Não quero mais (ALVIM, 2011, p. 24)

CICATRIZ

Eu vou mostrar

Não quero ver (ALVIM, 2004, p. 124)

Os dois poemas acima, respectivamente das obras *O Metro Nenhum* e *O Corpo Fora*, demonstram muito bem as duas reflexões que temos buscado traçar nessa seção: ambos deixam entrever uma história muito mais comprida, que se desenrola ou ainda se desenrolará para além do texto que está escrito – no primeiro poema, um pedido feito com necessidade para determinado dia, a desculpa, a raiva e a dispensa do que antes fora requisitado; o segundo, uma conversa cujo tema levou à discussão sobre cicatrizes, instigando um dos interlocutores a mostrar uma marca que possui. Além disso, os dois textos têm a presença de *diálogos*, típicos de uma estrutura narrativa e da prosa, com a presença de pelo menos dois personagens em cada um. Se em “Seu imprestável” temos a marcação formal do diálogo – o travessão –, “Cicatriz” não tem menos forma dialógica pela falta de uma marca explícita para introduzir a fala de cada personagem. A terceira voz da poesia é predominante também nesses dois poemas.

Como dito por Berardinelli, é possível perceber como Chico Alvim força os limites de sua obra invadindo os espaços da prosa e do drama. Ao lançar mão de múltiplas personalidades, vestir-lhes as máscaras e, ainda, colocá-las em contato, escapa

novamente ao que é tradicionalmente considerado lirismo, podendo ser considerada uma potencialização do “sair de si” discutido por nós na seção anterior. Assumindo a impossibilidade de haver uma manifestação exata do eu empírico do autor, trata-se de uma multiplicidade de “eus” capturados pelo poeta em relações um com o outro, configurando uma dispersão de vozes e da lírica. Na próxima parte deste trabalho, buscaremos analisar como a construção de um ambiente e de uma história se faz ao longo da leitura de Chico Alvim de forma fragmentada e pulverizada, constituindo mais um dos descentramentos ocorridos ao sujeito lírico da poesia contemporânea.

## 6. NOTAS MEMORIALÍSTICAS: UM ARQUIVO DE TESTEMUNHOS

*Começo a achar que nunca se pode provar nada (...)  
Lentos, preguiçosos, enfadonhos, os fatos se acomodam  
ao rigor da ordem que lhes quero dar  
Sartre, A Náusea*

É uma das características da pós-modernidade a compreensão de que os fatos do passado não podem ser acessados *em si*, mas sempre através de um discurso construído com coerência sob pontos de vista e ideologias pré-determinados. Um determinado conhecimento entra para o discurso histórico no momento em que é compilado por escrito, tornando-se um *testemunho* a ser acessado para compor-se o discurso histórico (RICOEUR, 2008, p. 155). Assim, de certa forma, todo texto – acadêmico, documental ou poético – representa um testemunho, e a leitura e a composição de narrativas em torno deles é capaz de nos ditar um discurso histórico. Nesse sentido, perguntamo-nos: que história podemos ler nos livros finais de Chico Alvim?

No ato de tornar escritos os trechos de falas parcial ou totalmente ficcionais de comerciantes, mães de família e grandes proprietários de terra, Chico Alvim insere seus discursos no plano da história, documentando-os. A obra de Chico Alvim nos dá a impressão de ser um grande *arquivo* coligido<sup>4</sup>: desde a fala de crianças em dias de brincadeira até de homens com desejo cruel de vingança, *O Corpo Fora*, *O Metro Nenhum* e *Elefante* são apanhados de documentação das vozes de homens e mulheres de Minas. É possível inferir o estado de Minas como espaço da poesia de Alvim a partir de algumas referências explícitas: é o caso de poemas como “Nava”, cuja compreensão requer minimamente o conhecimento da vida do poeta Pedro Nava e que traz à tona o conservadorismo familiar mineiro; o poema “Avais” faz uma referência direta ao Banco Mineiro da Produção, bem como de uma viagem ao Rio; e “Titia”, em que aparece um menino cortando um pedaço do jornal “Estado de Minas”.

De uma forma geral, os poemas de Chico Alvim, se lidos individualmente, oferecem dificuldades para a compreensão; a busca do sentido na leitura de sua obra é como a composição de um mosaico, em que cada pequeno verso lido conjuga-se a outros na evocação de um ambiente provinciano, conservador, por vezes doméstico e bem típico do que frequentemente vemos ligado a Minas Gerais. Os poemas “Paixão”, “47 anos” e “Relações” demonstram, por exemplo, relatos de homens e mulheres cuja relação conjugal está sofrendo graves problemas; “Por menos de 50” documenta a

---

<sup>4</sup> Para mais a respeito, ver IMBROISI, Waldyr. *Testemunhos poéticos: arquivos de uma história de Minas Gerais em Chico Alvim*. In: Revelli, v.4, n.2, outubro de 2012 – p. 158-167.

inquietação das classes menos favorecidas diante do vertiginoso aumento dos preços<sup>5</sup> e a dificuldade de comprar até mesmo comida; “Amante” e “Pracinha” demonstram a opinião conservadora e crítica com relação às mulheres que saem à noite para a praça da cidade ou que deliberadamente se prostituem.

O *arquivo* composto por essa rica gama de documentos não é mais apenas filho da memória, mas sim um apanhado consciente de retalhos de uma história das relações. Essa reflexão metapoética desvela a composição de parte da obra do poeta: a apropriação das falas alheias na escrita dos poemas dá à obra de Chico Alvim características de acumular testemunhos; a partir do momento em que esses testemunhos estão escritos, passam mesmo a compor a história. Nessa perspectiva, Chico Alvim escreve uma nova história de Minas Gerais, evocando não só figuras distintas – cujos testemunhos permanecem rigorosamente excluídos da “grande história” – como também desmistificando estereótipos e mitologias criados ao longo dos anos acerca do homem mineiro. Augusto Massi aponta um divertido paradoxo na poesia de Alvim: ele seria o nosso primeiro “memorialista minimalista” (1999, p. 26), o que aponta tanto para sua tendência a retomar fatos de uma Minas conservadora e passada quanto para o procedimento de escrita primordial do autor – produzir na ausência de discurso. Buscaremos demonstrar isso brevemente com apenas três poemas, posto que essa análise é extensível aos poemas analisados neste trabalho de uma forma geral. Os poemas escolhidos gravitam em torno de um mesmo tema e estão presentes no mesmo livro, *O Corpo Fora*; essa escolha se justifica pelo fato de que nos propusemos, desde o início, a ler a obra de Chico Alvim como uma série de recortes que se completam, e a tentativa de ler os poemas em conjunto é uma forma de dar coerência a essa narrativa:

HERANÇA

Quem deu pra ele?

Ele tomou

Disse que era dele

FAVOR, POR QUE POR FAVOR?

O que se herda

Não se pede emprestado (ALVIM, 2004, p. 91)

O primeiro poema transcrito retrata uma conversa cujo assunto é a tomada de alguma propriedade – possivelmente de terras – por uma pessoa não discriminada. Pelo que se pode compreender apenas pelos versos, os participantes da conversa estão discutindo o processo de apropriação de tal propriedade por parte de alguém, e tal processo não foi devidamente legitimado, visto que “Ele tomou / Disse que era dele”. Relacionando os versos com o título, percebe-se que tal propriedade em disputa era uma herança. Evoca-se claramente a difícil situação da divisão de bens após a morte de algum familiar, e surge a figura do homem intransigente que, sem querer saber das disposições legais e da divisão justa, toma para si a herança como se lhe pertencesse, pura e simplesmente, por direito.

O poema seguinte possui a mesma ideia; contudo, parece-nos que desta vez, os dois versos do poema são falas próprias do homem herdeiro, que tomou suas terras sem

---

<sup>5</sup> Lembremos que a obra foi publicada em 1988, época em que o país sofria com grande inflação, vinculando o discurso de Chico Alvim à história tradicionalmente conhecida.



consentimento dos outros envolvidos no processo legal. Tal fala é uma justificativa e também uma afirmação de posse e poder sobre a propriedade: não é necessário pedir “por favor” por algo a que se tem pleno direito. Mais uma vez, o título tem papel importante, sendo parte, na realidade, do discurso do citado homem e pressupondo, ainda, um pedido ou uma admoestação de uma outra voz ausente no poema que teria motivado as palavras do eu poético.

A imagem que se cria a partir da leitura dos poemas acima é de uma relação tensa entre os candidatos a uma herança, em que um homem se faz valer pela força, pela autoridade ou por uma suposta legitimidade ainda não ratificada. Adivinham-se características como cobiça, ignorância, mau humor e seriedade. A poesia de Alvim traz à tona fatos e vozes mineiras que narram o desenrolar de fatos de forma sucinta e por omissões, mas tecendo, de certa forma, uma história das mentalidades do homem do campo. Caminhando no mesmo sentido, temos o poema “Aqui dentro”:

#### AQUI DENTRO

Já tive de matar (ALVIM, 2004, p. 124)

Título e verso compõem a enunciação de uma confissão. Pelo quadro criado pelos demais poemas, é possível evocar a imagem de uma grande fazenda em que a relação entre fazendeiro e empregado se harmoniza a custo; entretanto, é possível interpretá-lo também à luz da dimensão psicológica do homem sério e reservado, que mataria dentro de si (“aqui dentro”) sentimentos de raiva, dor, tristeza, inveja ou inquietação. Se lemos o poema interpretando o espaço delimitado pelo título – “aqui dentro” – como uma propriedade de terra de um homem abastado, vemos que a violência vem disfarçada de necessidade, mais uma vez pintando um quadro em que as leis pouco valem – a não ser aquelas criadas pelo próprio dono da terra.

Pobreza, racismo, a vida em casal, a vida bucólica da fazenda, a vida na velhice, a esperança de dias melhores, a agressividade, a entrega à bebida, todas essas facetas da realidade rural cotidiana estão presentes na poesia de Chico Alvim; todas elas, de forma pulverizada, aparecem ora em um livro, ora em outro, compondo, fragmentariamente, um quadro jamais completo. Tal procedimento é totalmente convergente com a poesia contemporânea, e afasta-se do lirismo tradicional na medida em que substitui uma história coerente e com relações de causa e efeito bem apreensíveis a uma história que deve ser reconstruída pelo leitor, através da leitura cuidadosa de testemunhos esparsos.

Célia Pedrosa aponta, na poesia brasileira contemporânea, o pouco espaço dado à memória; quando essa é evocada, é para, na maioria das vezes, ter seu valor questionado até a negação (PEDROSA, 2000, p. 113); ela delinea, ainda, várias formas dos poetas contemporâneos de lidar com essa sombra da memória, ambígua por ser não confiável, ao mesmo tempo que tem uma presença inevitável. Ora, que forma mais ambígua e mais brilhante de lidar com a memória que essa: aceitar a permanência do passado, e juntamente aceitar a incapacidade de dar ao todo de lembranças uma forma coerente, lançando-as, nos livros, de forma salpicada e como de fato lembramos?

Para Paulo Henriques Britto, há uma “memória épica”, coletiva, com a qual o poeta ajuda a construir a imagem do povo e da nação a partir da composição literária; essa memória entra em crise no Renascimento, sendo *Os Lusíadas* a última obra ocidental que preserva tal memória. Há, ainda, uma “memória lírica”, pessoal e individual, com uma subjetividade “única e inconfundível” (BRITTO, 2000, p. 124),

através da qual o poeta busca construir uma mitologia pessoal. Essa memória, conforme vimos, começa a entrar em crise na modernidade.

O que nos resta é uma memória sem linearidade, sem definição estrita de causalidade e sem a coerência que a mente adulta, retomando e reinventando elementos, lhe dá. Essa memória poética do sujeito pós-moderno não poderia ser melhor descrita do que da seguinte forma:

No nível da escrita, parar a progressão linear do tempo é, de alguma forma, desencadear o acontecimento revolucionário do descentramento do sujeito [...]. A memória, enquanto forma de determinação histórica dessa experiência, da prestes a desaparecer, cumpre aí a função operatória de espaçamento do tempo, por meio da marcação de intervalos, pausas e suspensões que interrompem a linearidade cronologia e a identidade do sujeito consigo mesmo, inserindo-o num registro temporal diferenciado. (MIRANDA, 2000, p. 133).

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao fim dessas reflexões, decerto inconclusivas, percebemos como a poesia de Chico Alvim acompanha a tendência moderna de, observada a crise do lirismo e do sujeito indivisível e coerente, construir “eus” distintos que se afastam do eu empírico e construir uma poesia que não pressupõe uma expressão dos seus próprios sentimentos, mas uma coletânea de impressões de variados grupos de pessoas, cujos traços marcam-se-lhe na memória. Assumimos a insuficiência da análise no sentido de sua verticalidade; tendo preferido realizar um apanhado de parte de obra de Alvim, furtamos-nos a análises mais aprofundadas de seus poemas, que levassem em conta os aspectos gráficos, sonoros e métricos e que buscassem deslindar-lhe a poética. O objetivo deste trabalho, de caráter mais amplo e horizontal, nos força a deixar tais desenvolvimentos para estudos posteriores.

Finalmente, cabe-nos perguntar, feitas essas reflexões, se, dentro dessa poética que promove uma dispersão da lírica tradicional, não há nenhum lirismo subjacente, mesmo afastando-se de um lirismo mais explícito? Não há expressão de nenhum tipo de opinião ou sentimento do eu empírico? Sem buscar uma resposta definitiva, podemos evocar novamente Eliot e lembrar que, na poesia com predominância da voz dramática, todas as vozes são audíveis, pois às vezes o poeta fala para a plateia ou para si mesmo exatamente o que o personagem está a dizer. Como vimos em Chico Alvim, às vezes o poeta mostra sua fala sem sequer falar, apenas pela forma como ele articula as falas, dizendo no que se esconde (ELIOT, 1991, p. 137). Nesse sentido, pode-se buscar encontrar um responsável último como sujeito da enunciação da poesia de Chico Alvim, pois as opiniões e afirmativas colhidas ao longo dos poemas se articulam, demonstrando, pelo que os poemas calam, uma certa visão de como se processam as relações entre determinados grupos sociais, uma forma de perceber o mundo a sua volta, uma aglomeração de fatos memorialísticos que estão, de alguma forma, vinculados à experiência e às formas de experiência do eu empírico. Como diria Sartre, os poemas são “habitados por uma alma”, posto que para escolher uma palavra e não outra, uma memória em detrimento de diversas possibilidades, uma tendência pessoal guia a composição e a criação (SARTRE, 1999, p. 11).

Ao fim, é forçoso que busquemos o exemplo da nossa interpretação nos procedimentos da poética com que estamos lidando: se Chico Alvim assume a fragmentação, multiplicação identitária e crise do sujeito e da memória, é preciso assumirmos a impossibilidade de compreender a sua poesia de forma dicotômica e simplista, assumindo que a polaridade entre “sujeito empírico” e “sujeito lírico” não é, e jamais foi, completamente oposta nem mesmo totalmente coincidente. Se “todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação” e, em contrapartida, “toda ficção remete a estratos autobiográficos”, é preciso entender a poética contemporânea como um jogo dinâmico entre esses dois polos (COMBE, 2010, p. 123-124). Nessa brincadeira, é preciso assumir que não saberemos jamais exatamente o quanto teremos de discurso construído e de discurso de verdade; mas afinal, não é assim na nossa vida? Quem ganha, com tudo isso é o leitor, que recebe material rico e múltiplo para sua leitura.

## REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sérgio. *Elefante à vista*. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, ed. janeiro-julho, n. 6, 1999.
- ALEXANDRE, Sueli; GUIMARÃES, Maria Severina. *Lírica brasileira contemporânea: uma leitura da poesia de Adélia Prado*. 2009. Disponível em: [http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume4/primeiras\\_letras/lirica\\_brasileira.pdf](http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume4/primeiras_letras/lirica_brasileira.pdf). Acesso em 16 jul. 2012.
- ALVIM, Francisco. *Poemas*. São Paulo: Cosac & Nascif, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Metro Nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BERARDINELLI, Alfonso. Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, sem data, p. 175-190.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e Memória. In: *Mais poesia hoje*. PEDROSA, Celia (Org.). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora, 2000, p. 124-131.
- CAMENIETTZKI, Eleonora Ziller. *Ao rés da fala: alguns comentários sobre a poesia de Chico Alvim e Ferreira Gullar*. In: *Terceira Margem*, Rio de Janeiro: 7letras, n. 12, p. 11-23, janeiro-julho, 2005.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem*, revista do programa de pós graduação em ciência da literatura da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entra a ficção e a autobiografia. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2009-2010.
- ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: \_\_\_\_\_. *De poesia e poetas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 122-139.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HAMBURGER, Michael. Identidades Perdidas. In: *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosacnaify, sem data.
- \_\_\_\_\_. As Máscaras. In: *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosacnaify, sem data.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós modernidade*. São Paulo: D&P, 2007.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume IV. São Paulo: EDUSP, 2004.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Ceder a vez, ceder a voz*. Jornal do Brasil, 12 dez. 1981.
- MASSI, Augusto. *Conversa dentro e conversa fora*. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, ed. janeiro-julho, n. 6, 1999.
- MIRANDA, Wander Melo. Poesia moderna e destruição da memória. In: *Mais poesia hoje*. PEDROSA, Celia (Org.). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora, 2000, p. 132-140.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora, 2000, p. 113-123.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- SARTRE, Jean Paul. Que é escrever? In: *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 9-53.

*Recebido em: 20/11/2012*

*Aceito em: 21/01/2013*

*Publicado em: 27/03/2013*

## CHICO ALVIM'S LYRIC DISPERSION: MASKS, NARRATIVE AND MEMORY

**ABSTRACT:** *This study aims at analyzing the latest Chico Alvim's poetic production from the perspective of the dispersion of the identity and lyrical self. We analyze the traditional definitions of lyrical poetry and, based on reflections about the modern and contemporary poetry, perceive how the work of Chico Alvim sets in motion a dispersion of the coherent, centered lyrical self, processed by the fraying of the boundaries between poetry and prose, by the assumption of the building of the memory as a discourse and by the fragmentation and decentralization of the identities.*

**KEYWORDS:** *Chico Alvim; lyrical self; identity.*

